L'Aria ancienne

IDA ISORI

et son

ART du " BEL-CANTO "

PAR LE

Dr RICHARD BATKA

(Professeur à l'Académie Impériale et Royale de musique et de déclamation à Vienne)

PRÉCÉDÉ D'UNE PRÉFACE

DE

PAOLO LITTA

(Directeur des Concerts de la " Libera Estetica " de Florence)

En vente au prix de 2 frcs.

Chez COSTALLAT & Cie, Éditeurs de Musique

60, Rue Chaussée-d'Antin — PARIS

et chez les principaux marchands de musique de France et de l'Étranger

A Monsieur le baron Alessandro Kraus, fils, ce petit et modeste souvenir
P. Litta
Mai 1918
Fiesole

L'Aria ancienne

IDA ISORI

et son

ART du " BEL-CANTO "

PAR LE

Dr RICHARD BATKA
(Professeur à l'Académie Impériale et Royale de musique
et de déclamation à Vienne)

PRÉCÉDÉ D'UNE PRÉFACE

DE

PAOLO LITTA
(Directeur des Concerts de la " Libera Estetica " de Florence)

En vente au prix de 2 frcs.
Chez COSTALLAT & Cie, Éditeurs de Musique
60, Rue Chaussée-d'Antin — PARIS
et chez les principaux marchands de musique de France et de l'Étranger

PRÉFACE

Evoquer en quelques lignes, les splendeurs passées du « Bel Canto » et donner au lecteur même approximativement une idée réelle de ce que cet art pouvait avoir de merveilleux en lui-même, comme aussi de prestigieux — en tant qu'effet sur les auditeurs et le public d'alors — est certes chose peu aisée.

M. Richard Batka, l'éminent musicologue viennois traite dans ce petit livre les points les plus saillants de l'histoire de l'Aria ancienne en passant rapidement en revue et succinctement, les évènements qui marquèrent la naissance du chant expressif monodique et son adaptation au drame.

Le lecteur aura ainsi devant lui un vrai tableau résumant clairement non seulement des faits désormais historiques et connus de tous, mais aussi l'impression artistique de l'évolution de cet art du chant, avec ses arrêts successifs et ses étapes, motivés par le goût du jour, les mauvaises habitudes du gros public, les conflits entre les compositeurs et les virtuoses, enfin l'épuration finale (en remontant à la source même de cet art) c'est-à-dire : le chant comme véritable véhicule musical de l'accent et de l'expression du langage, comme enveloppe esthétique et sonore de l'inflexion de la parole et finalement comme épanchement logique et naturel, sous forme de musique, des divers états de l'âme humaine.

La virtuosité pure et simple n'est qu'un instrument perfectionné entre les mains de celui qui le manie plus ou moins

habilement ; cette virtuosité devient de l'*Art*, lorsqu'elle se trouve unie à l'intelligence qui doit guider toute interprétation des œuvres des maîtres ; elle devient du *Génie* lorsqu'elle se trouve sur le même rang que d'autres grands facteurs indispensables à une interprétation hors ligne c'est-à-dire : une sincérité émotive évidente et non hypocritement factice, une lucidité sans cesse soutenue par la compréhension véritable du poème et de la musique et par une certaine grandeur d'âme dont se dégage l'envolée poétique et communicative qui secoue les auditeurs, les fait vibrer et tressaillir.

Il faut avoir vécu personnellement ces moments inoubliables ou des salles entières acclamaient frénétiquement d'illustres artistes — non pas pour leur virtuosité ni pour la haute perfection de leur talent — mais bien pour l'émotion profonde qu'ils surent provoquer chez leurs auditeurs subjugués par tant de noblesse, par tant de sincérité et de justesse d'expression. Au milieu d'un tumulte sans cesse croissant de passions intérieures, de souvenirs intimes réveillés et évoqués magiquement, le virtuose touche sans le vouloir — quand il est génial — les fibres les plus inconnues de l'âme humaine, les coins les plus ombragés du jardin passionnel et poétique, où les rayons lumineux et ensoleillés de la propre conscience ne sont guère parvenus auparavant.

Les virtuoses du chant, ces grands artistes du « bel-canto » connaissaient parfaitement cet art puisqu'ils possédaient non seulement la technique, mais aussi le don naturel que le génie octroie si généreusement à ses rares protégés.

Qu'il me soit permis de citer ici quelques noms de ces illustres disparus, tant hommes que femmes, et qui furent les glorieux représentants du « bel-canto » :

Francesco Antonio Pistocchi à Bologne (+ en 1726).

Siface et Matteucci tous deux célèbres « per la rarita « della voce e pel modo di cantare al cuore ».

Ce dernier, (Matteucci vivait encore vers 1730) quoique âgé de plus de quatre-vingts ans possédait un art tel qu'il donnait l'illusion d'être un chanteur en pleine possession de tous ses moyens.

Carlo Carlani de Bologne (1738-178....).

Francesco Rasi (Arezzo) élève de Caccini (fin du XVIe siècle + 163...).

Giovanni Tedeschi dit Amadori (Naples + à Berlin vers 1780).

Giambattista Minelli (Bologne) (1687-17...).

Bortolino di Faenza (élève de Pistocchi + vers 1760).

Giovanni Carestini (Marca d'Ancona) fit sa carrière à Milan et fut protégé par la famille Cusani ce qui lui fit donner le surnom de « Cusanino » (1700-1759).

On raconte qu'un ami le surprit un jour tandis qu'il travaillait assidûment certain passage difficile ; comme l'ami exprimait son admiration pour l'art du « Cusanino », celui-ci l'interrompant : « Si je n'arrive pas à satisfaire moi-même, comment veux-tu que je satisfasse les autres ?... »

Du reste Cusanino était non seulement un chanteur admirable mais un comédien hors ligne grâce aussi à sa stature magnifique et la noblesse de ses attitudes.

Du côté des femmes nous connaissons :

Vittoria Archilei (Florence vers 1591), illustre cantatrice fort vantée par Caccini et tant d'autres musiciens de valeur.

Catarina Martinelli qui prit part aux représentations de « Dafne » de Marco da Gagliano et mourut en 1618, à Mantoue à l'âge de 18 ans.

La Tesi Tramontini, née à Florence, élève de Francesco Redi. Elle vécut vers le milieu du XVIIIe siècle et fut pendant toute sa longue carrière le soutien et la gloire du théâtre italien. Elle mourut à Vienne en 1775.

Faustina Bordoni (Vénitienne) élève du maître Gasperini de Lucques, née vers 1693 † en 1783.

Cette illustre et glorieuse artiste, une des plus grandes dont puisse s'enorgueillir l'art italien, était célèbre par la justesse de son intonation, l'art d'étendre et de soutenir la voix (spianare e sostener la voce) de conserver et reprendre la respiration (conservare e ripigliare il fiato).

Francesca Cuzzoni (de Parme) également fameuse pour la précision et la netteté des passages et l'expression colorée de la cantilène.

Citons encore, vers 1740 :

Anna Peruzzi (Bologne).

Teresa de Reuther (Vienne).

Caterina Visconti dite la « Viscontina » (née à Milan, élève de Ferdinando Brivio).

Giovanna Astrua de Turin.

Caterina Gabrielli (Rome).

Rosa Tartaglini morte à Bologne en 1775.

Lucrezia Aguiari (née à Ferrare).

Anna de Amicis (Naples).

Il me serait impossible de les nommer tous et toutes.

Mon intention du reste est de prouver que la période la plus éclatante de la floraison du « bel-canto » en Italie était justifiée non seulement par le nombre vraiment considérable d'artistes du chant, mais aussi par leur qualité exceptionnelle et leur extraordinaire capacité.

La cause en fut, à vrai dire, l'enseignement méthodique et patient des « maestri di canto » qui ne donnaient leurs

précieuses leçons qu'à bon escient, c'est-à-dire à des élèves doués avant tout et non pas au premier venu.

Il leur arrivait même de donner ces leçons sans honoraires aucuns, quitte à se faire régler leur compte dès les premiers débuts de l'élève en public.

Dans une pareille combinaison les intérêts des deux parties en présence étaient bien placés puisque la confiance de l'un reposait sur celle de l'autre.

L'art du « bel-canto » et l'enseignement de celui-ci sont basés uniquement sur les traditions laissées par les grands maîtres, traditions vivantes si les élèves de ces maîtres furent dignes de les transmettre intactes aux générations futures, mais traditions mortes et disparues si les successeurs de ces maîtres furent de mauvais disciples, incapables de comprendre l'enseignement fructueux de celui qui fut leur guide.

C'est encore une grossière erreur que d'enseigner d'emblée de la musique moderne à l'élève chanteur ; ce n'est pas dans cette musique là qu'il pourra assouplir sa voix ni acquérir son « Stradivarius » indispensable à une vraie exécution vocale.

En travaillant les œuvres des vieux maîtres italiens, l'élève rencontrera de telles difficultés que lorsqu'elles seront heureusement surmontées, sa voix, pareille à un clavier, obéira tout naturellement à toutes les exigences que la conception supérieure de notre musique actuelle est en droit de demander de tout chanteur. On n'entendrait donc plus ces hurlements rauques et désagréables, encore moins ces cris stridents et hideux d'où la déclamation et la prononciation la plus primitive des syllabes et des paroles sont absentes, au point que personne ne comprend le moindre mot du texte — preuve d'impuissance et d'incapacité ! —

Dans la musique moderne tout comme dans R. Wagner

et Gluck il est possible de « faire » du « bel-canto » si toutefois l'on a su bien se pénétrer de ces choses essentielles :

1º Posséder une belle voix, une bonne voix.

2º Posséder une technique irréprochable.

3º Avoir un style très pur et noble.

4º Une culture musicale parfaite.

L'étude des œuvres des vieux maîtres italiens est le chemin le plus sûr, le plus direct qui mène aux plus hauts sommets de l'art.

Je souhaite que ces quelques lignes tombent sous les yeux des amateurs du « bel-canto » qui Dieu merci ! ne sont pas rares aujourd'hui. Peut-être cette époque glorieuse du chant renaîtra-t-elle ; débarrassée de toutes les fausses conceptions, de toutes les erreurs qui l'entouraient, le « bel-canto » a déjà ses fervents adeptes. C'est avec émotion que nous songeons au début de nos premiers concerts historiques de musique ancienne italienne, en cette ville de Florence, — il y a de cela quelques années — en cette ville de l'Arno où trois siècles en arrière notre « Aria » prenait naissance. Ces concerts répétés dans les principales capitales de l'Europe eurent, non seulement un succès de curiosité mais attirèrent une foule d'amateurs sincères et éclairés — mais ce n'est pas à moi à le dire « per non usurpare le lode dovute ad altri, e arrichirmi quasi cornacchia dell' altrui penne » comme le disait si spirituellement Marco da Gagliano dans sa préface sur « Dafne » (1608) : pour ne pas usurper les louanges dues à d'autres et « m'enrichir, comme la corneille, des plumes et du plumage « d'autrui.

Florence, Septembre 1913.

PAOLO LITTA,

Directeur des Concerts de la « Libera Estetica »
(Concerts sous le Haut Patronage de Sa Majesté la Reine Mère, la Reine Marguerite d'Italie).

L'"Aria" ancienne.

C'est un déplorable usage que de confier aux débutants et aux élèves, des œuvres classiques comme élément d'étude ; elles risquent de passer ainsi au rang d'exercices ordinaires dont se sert la pédagogie et, dans la suite, n'offrent plus l'attrait ni même l'intérêt qu'elles méritent d'avoir de tout temps.

Qui ne se souvient des études ardues et pénibles que lui occasionnèrent les poèmes de nos grands poètes, alors qu'il était sur les bancs de l'école, comme aussi de ses efforts répétés pour bien interpréter une page de Mozart, par exemple, lors de ses premiers débuts en musique !

Bien rares furent ceux qui, plus tard, ont trouvé, avec l'expérience et la maturité acquises, ce charme et cette fraîcheur nécessaires à l'interprétation vraie et primesautière d'une de ces œuvres dont nous parlons plus haut.

Il en est de même lorsqu'il s'agit d'airs anciens italiens.

Ces mots seuls d'airs anciens « n'évoquent-ils pas en notre imagination » la classique et sévère leçon de chant ?

Combien de fois, sous le prétexte de vouloir chanter des airs de nos vieux maîtres italiens, les élèves n'y virent que des éléments d'étude pour acquérir les qualités nécessaires à tout chanteur c'est-à-dire une parfaite respiration, une juste accentuation, une émission correcte, etc. ; quant aux auditeurs, dès qu'ils entendent chanter un de ces airs, les voici qui s'apitoient sur la décadence de notre art vocal actuel en ne manquant pas de songer, attristés, aux splendeurs, passées hélas, de l'âge d'or du « bel-canto ».

Il n'est pas étonnant que, dans de pareilles conditions, l'opinion que l'on se fait de la musique vocale des siècles passés soit fausse et erronée puisqu'on la considère uniquement destinée à faire briller la virtuosité du chanteur, et à lui donner la possibilité d'y étaler un luxueux déploiement de sonorités chatouillant agréablement l'oreille au moyen de certains effets vocaux à panache.

La vraie signification de cette musique-là, est pourtant tout autre. Elle n'a été en somme que ce que la musique, en général, n'a cessé d'être de tout temps, c'est-à-dire une langue, mieux encore, un organe nécessaire à l'expression des sentiments de l'âme humaine mais dont la prétendue sentimentalité superficielle — ce dont on l'accuse — ne pouvait être qu'une insignifiante marque distinctive.

En effet, celui qui veut connaître à fond la musique vocale de nos vieux maîtres italiens doit avant tout rechercher ce qu'il y a de sincère et de profondément humain dans cet art sans s'attarder au charme séducteur qui s'en dégage de prime abord.

Les voyages artistiques et les tournées des concerts d'Ida Isori — cette messagère qui prêche en vraie apôtre et à travers le monde, l'Evangile de la musique ancienne italienne — ces voyages, dis-je, ont eu pour résultat d'avoir fait connaître sous son vrai jour cette musique si spéciale et d'en voir répandre l'étude grâce aux révélations qu'une interprétation approfondie venait de nous divulguer. C'est ainsi que nous pûmes observer d'emblée une quantité d'œuvres — congénères au point de vue de la forme — qui eurent, elles aussi, leur période d'éclosion et de développement, une apogée brillante et glorieuse et une décadence fatale et inévitable. Nous apprîmes que la dénomination d' « Aria » (air) s'applique communément à une multitude de genres différents tels, par exemple, le couplet gracieux, le chant lyrique ou déclamé, celui de parade ou de virtuosité ou encore celui qui exprime les chants héroï-

ques et guerriers, les chants amoureux et passionnés, enfin les accents tendres et timides et ceux d'une coquetterie précieusement aimable ou d'un badinage spirituel, léger et fin.

Nous sûmes également qu'une tradition — cette manière d'exécuter en empruntant le style des interprètes illustres qui créèrent le genre — devait exister également en ces temps heureux du bel-canto, que certaines particularités inhérentes à ces styles divers, comme aussi certaines habitudes nationales devaient nécessairement être connues des interprètes de ce temps. Malgré les siècles qui nous séparent de cette époque reculée, nous avons pu, cependant, recueillir les documents nécessaires pour nous faire une idée précise de ce que devait être le génie de ces maîtres italiens ; leurs œuvres nous furent transmises comme cristallisées — comme figées — pour ainsi dire, afin qu'elles fussent pour nous, et pour les générations qui suivent, une source éternelle d'émotions et de joies sereines.

Cette merveilleuse époque — ainsi que son apogée glorieuse — a une durée de près de deux siècles. On peut dire hardiment que la naissance à Florence du bel-canto est l'origine de notre « Lied » moderne.

Les musiciens-philosophes, les lettrés florentins étaient depuis longtemps à la recherche des traces disparues du chant grec ; devant leurs yeux émerveillés et enfiévrés venait à surgir un monde intellectuel aussi inattendu que neuf, tandis que les traditions usées du moyen-âge tombaient en désuétude et que la polyphonie vocale, alors en vogue, perdait graduellement de son importance. On se l'explique aisément ; l'âme humaine, ne s'était sentie à son aise que lorsqu'elle pouvait s'épancher musicalement en compagnie d'âmes sœurs chantant polyphoniquement en chœur avec elle ; mais du jour où elle put vivre de sa vie propre et exprimer à elle seule, des sentiments personnels et individuels, en chantant seule un air dont la forme

lyrique ou dramatique devait varier selon ce qu'elle avait à exprimer —cette âme, dis-je, se sentit libre et émancipée !

Nous devons cette métamorphose à une cause instigatrice qui devait amener peu à peu l'éclosion et l'épanouissement du sentiment lyrique individuel.

Cette cause fut : le Drame !

Car nous devons bien en convenir que la volonté impérieuse est née de ce désir exaspéré de l'aspiration vers les hautes cîmes du drame musical et que c'est cette volonté qui nous conduit directement jusqu'au seuil de notre musique moderne actuelle.

Vincenzo Galilei nous donne un exemple frappant de quelle façon il entendait enseigner aux musiciens l'art d'exprimer fidèlement en musique les divers sentiments de l'âme des personnages en action ; peu importe que ce soit dans une comédie ou une tragédie : la première œuvre qui leur tombera sous la main sera pour eux un sujet d'étude. Voilà ce que l'illustre musicien écrivait en 1602 et que nous extrayons de son livre prophétique et divinatoire : « Della Musica Antica e Moderna ».

« Leur attention se portera à mettre en lumière certains « détails essentiels ; ils veilleront à ce que la voix soit « grave ou aiguë, selon les cas, si le débit de la phrase de- « vra se faire rapidement ou lentement et comment les « paroles devront être accentuées. Ils observeront aussi « sur quel ton et de quelle manière le prince parle à l'un « de ses sujets, comment s'expriment l'homme furieux, le « zélé obséquieux ou la noble matrone ; comment parlent « la jeune fille ingénue, le garçon naïf et crédule, la femme « coquette et rusée ou encore l'amoureux inquiet et timide « qui s'adresse au cœur de l'aimée, etc., etc. ».

Comme on le voit, ce fut là une entreprise toute nouvelle pour ceux qui pratiquaient si habilement l'art des sons et c'est aux Italiens que nous devons ce prodige : La musique émergeant de l'essence même du drame..

Une brise printanière semble se dégager de ces incunables ; c'est comme un esprit de renouveau qui s'élève de cette musique alors nouvelle pour tous !

Quel joyeux événement cela devait être pour les contemporains de cette Renaissance !

A chaque pas des horizons nouveaux s'ouvraient à eux...

Avec quel enthousiasme, avec quels accents sincères et profonds, avec quelle effusion généreuse et franche Giulio Caccini n'entonne-t-il pas le chant d' « Amarilli » où le doux nom de l'aimée lui vient à tout instant sur les lèvres ! En vérité ce sont bien là les tendres accents que l'amoureux adresse à sa compagne chérie !

Avec quelle maîtrise l'illustre compositeur Claudio Monteverdi ne manie-t-il pas ce style nouveau et qui nous venait de Florence !

Les plaintes de son «Arianna» arrachait des larmes à ses auditeurs attendris ! C'est peut-être bien pour la première fois alors, que l'art divin de la musique avait produit de semblables effets sur l'âme de ses auditeurs...

Quelle éloquence poignante, quelle troublante sincérité se dégagent du récit de la messagère « d'Orfeo ! »

La poésie n'est-elle pas ici la maîtresse souveraine des accents et des paroles ?

Aussi ne faut-il pas s'étonner, qu'à ce moment, le « contrepoint sec et ennuyeux » devait passer plus que jamais comme le destructeur de toute poésie puisque ces musiciens venaient de découvrir une expression et un sentiment insoupçonnés jusqu'alors, révélation merveilleuse de leur nouvel état d'âme. Nous savons tous, qu'en ce temps-là ce que l'on pouvait appeler « mélodie », devait nécessairement se développer à part et individuellement en abandonnant le contrepoint à ses propres ressources. Plus tard, cependant, ces deux importants éléments de la musique s'unirent en une glorieuse apogée ; chacun d'eux

venait d'arriver à son expansion magnifique, et l'union réciproque ne tarda pas à préparer une ère nouvellle.

Avec Monteverdi nous passons directement à l'école vénitienne. Les noms de Cavalli et de Cesti ont une place d'honneur dans l'histoire de la musique et leurs œuvres ont captivé de tout temps l'attention des auditeurs.

La manière de Cavalli fait songer à celle de Gluck, notamment dans la scène de Médea ; elle fait penser aussi à Mozart, lorsqu'elle exprime les tendres plaintes des jeunes amoureux. Que l'on prenne pour exemple le fameux « Dimmi amor » d'Arcangelo del Leuto... ». Le poème et la musique se complètent mutuellement en fondant leurs accents en un délicieux ensemble plein de débordante effusion et de vibrante sincérité.

Décidément, les maîtres de cette époque avaient déjà connu la perfection dans cet art extraordinaire de fondre le chant syllabique et rythmé avec la note elle-même pour en obtenir finalement l'union intime du mot avec son expression musicale — le véritable sens des paroles en musique.

Combien de tâtonnements et d'errements depuis... pour retrouver cette précieuse qualité hélas disparue ou tout au moins fort négligée !

Pour trouver l'équivalent de cet art puissant ce n'est qu'avec les œuvres de Mozart, de Schubert, de Wagner et de Wolf que l'on peut faire de justes comparaisons, rapprochant ainsi leur parenté de style et leur perfection absolue en expression et en intensité émotive.

Peut-on trouver des accents plus gaiement aimables, plus spirituels et piquants que ceux contenus dans l'aubade de Barbara Strozzi « Amor, non dormir piú ? ». L'illustre femme compositeur, florentine d'origine, habitait alors la cité des lagunes. Elle nous révèle dans cette composition une verve toute méridionale et cela d'une si saisissante vérité qu'elle semble évoquer devant nous sa propre phy-

sionomie, son visage aux yeux passionnés et brûlants. Pendant tout le XVIIe siècle, le style vénitien devint à la mode en Italie.

Le napolitain Salvator Rosa, peintre illustre et parfait musicien, s'était rallié à cette école alors en vogue ; il nous fait connaître dans son « Vado ben spesso » un genre que seul, Händel, devait faire revivre plus tard. Il exprime merveilleusement ces sentiments de paix intérieure et confiante, cette tranquille évocation d'une volonté calme et victorieuse et tout cela au milieu d'une époque singulièrement agitée.

Les successeurs de cette grande école furent Legrenzi, Lotti, Caldara, Marcello ; leurs œuvres ont conservé vigoureusement le caractère de leur primitive origine sans parvenir toujours à égaler ou même à surpasser les productions antérieures. Ces œuvres furent, du reste, fort honorables ; à côté de la noblesse du style et de l'expression juste du sens intime des paroles (qualités déjà existantes précédemment) nous trouvons, cette fois-ci, une certaine flexibilité dans la ligne mélodique ce qui en fait la marque distinctive nouvelle, exaltée par l'école Napolitaine.

C'est à ce moment, au XVIIIe siècle, que commence la décadence de l'Aria italienne.

L' « Aria » à trois couplets devient rapidement un prétexte à virtuosité vaine tandis que l'expression et le sentiment intime de l'œuvre se perdent de plus en plus. Il n'en restera plus que quelques accessoires bien secondaires et d'un effet superficiel. Par conséquent les paroles, à leur tour, ne seront plus qu'un faible soutien littéraire puisque le chant devient de plus en plus mélodique et cela grâce aux préoccupations des compositeurs qui cherchent à plaire, avant tout, au public. Ce défaut est cependant moins évident dans les œuvres d'Alessandro Scarlatti, le fondateur de cette école ; il est, par contre, plus visible chez les nombreux imitateurs de celle-ci.

Ces derniers écrivaient pour une génération blasée par les chefs-d'œuvre des prédécesseurs et flattaient son goût en créant une quantité prodigieuse d'œuvres de ce genre. Ils firent tant et si bien qu'à cette époque ils passaient aux yeux du monde comme étant les premiers compositeurs d'Italie.

Les maîtres allemands eurent, eux aussi, à lutter contre l'envahissement de ce qu'ils appellaient la « frivolité latine » mais leurs attaques n'étaient pas dirigées contre tout ce qui venait d'Italie, mais bien contre les maîtres napolitains qu'ils considéraient comme indignes successeurs du grand et glorieux passé illustré par les florentins et les vénitiens. Cette nouvelle orientation de l'école napolitaine fut caractérisée par la préoccupation primordiale et constante des compositeurs de flatter le goût du gros public et de gagner, par ce fait, le plus d'argent possible.

Non seulement ils en gagnèrent, mais acquérirent une renommée énorme et trouvèrent moyen de se faire octroyer les honorificences les plus flatteuses et les plus enviées. Heureusement que l'histoire a jugé avec netteté cet état de choses et c'est justement ce qui faisait la gloire de cette école napolitaine qui fut la cause de sa décadence et de sa chute définitive ; en effet, aucune puissance ne pourra plus la relever. Il en reste cependant quelques fragments insignifiants mais aimablement agréables et d'une valeur secondaire. Ce sont quelques jolies « canzone » tirées des opéras comiques de Pergolesi, Rinaldo, Paisiello, Sarti et Cimarosa. Ce sont ces œuvres-là que l'observateur peu averti prend pour l'expansion, pour la floraison de l'époque du « bel-canto » et du fameux style italien, alors qu'elles ne sont, en réalité, qu'un produit plein de défauts et empreintes d'un charme tout superficiel et suranné.

On a enregistré cependant quelqu'heureux retour en arrière : le milanais Giordani, par exemple, dont la touchante simplicité rappelle un peu la manière de ses illustres

prédécesseurs ; qui ne connaît son fameux « Caro mio ben » d'une allure si sincère et si expressive en même temps.

Il serait cependant injuste de dire que tous les napolitains furent les vils flatteurs de la mode du jour. Un groupe, notamment, celui qui comptait Scarlatti au premier rang, préférait l'expression sincère du langage des Muses au chant factice des Sirènes. Jomelli est du nombre de ceux-là et l'on ne peut vraiment pas le juger uniquement d'après sa célèbre « Bella Calandrina » ; citons encore Traetta, compositeur puissant à la manière de Gluck.

Il est certain que bon nombre de compositeurs italiens se rangèrent, comme Traetta, du côté de cet illustre maître allemand dont les attaques étaient dirigées contre l'école napolitaine mais qui n'en voulait nullement à l'école italienne. Nous citerons, parmi ces gluckistes, les Piccini, les Sacchini, les Salieri, les Cherubini lesquels forment un groupe dont Spontini fut le dernier rejeton.

Une ère nouvelle surgit tout d'un coup. C'est celle de Rossini et de ses congénères qui donnèrent à l'art italien une expression spéciale et particulière. Les vieilles traditions se perdirent de plus en plus ; un art différent allait naître et qui occupera ainsi tout le XIXe siècle, époque de son éclosion.

Nous le disions plus haut, l'école napolitaine a disparu pour toujours. Des musiciens de haute valeur nous arrivent de Venise et de Florence avides de gloire nouvelle.

Leurs œuvres sont un enseignement pour nous ; ce qui est vrai, sincère et profondément humain restera éternellement jeune parce qu'avec les générations successives les forces individuelles se renouvellent et se perfectionnent.

Les œuvres d'art se succèdent en une perpétuelle fraîcheur alors que seul ce qui était à la mode ou au goût du jour est destiné à vieillir et à périr.

Nous ne partageons nullement l'avis de ce poète qui dit que même ce qui est beau doit mourir un jour et disparaître.

Le Beau peut être mis de côté pour un moment, il peut être méconnu, négligé, oublié, pendant un temps plus ou moins long, mais dès qu'il rencontre des cœurs sincères et vibrants, le voilà qu'il renaît à la vie, voilà qu'il se réveille de sa longue torpeur ou de son engourdissement passé ! Ce qui est à la mode du jour disparaîtra certainement et les œuvres de ce genre n'auront plus qu'un bien faible intérêt... tout au plus garniront-elles quelque musée ou quelques bibliothèques et n'auront plus qu'une mince valeur historique.

L'histoire de l' « Aria » italienne nous est un frappant et continuel exemple.



IDA ISORI

Ida Isori et son art du " Bel-Canto "

Cet art de chanter, appellé « Bel-Canto » et qui nous vient d'Italie, a pour nous la même signification que ce que nous entendons par chant théâtral ou chant dramatique. La raison en est que presque toutes les « prime-donne » et toutes les étoiles de la scène nous font entendre, au concert, les numéros favoris de leur répertoire de théâtre ; l'apparition d'une cantatrice, spécifique, de concerts, aura donc pour nous un intérêt tout spécial ; d'abord son art nous est le bienvenu parce qu'il est d'un ordre supérieur, ensuite cette artiste nous donne une idée parfaite de ce qu'elle entend vraiment par « Bel-Canto » dénomination courante en son pays d'origine.

Le temps des cantatrices couvertes de prétentieux bijoux, vêtues de robes clinquantes et criardes est bien loin de nous ; bien loin aussi cette parade de vaine virtuosité et de style boursoufflé. Par contre nous admirons la grande simplicité, une interprétation juste, pondérée et dans laquelle les ornements inutiles tels que trilles, mordants, groupetti, sont presque complètement supprimés.

La ligne mélodique, seule, apparaît dans toute sa plasticité expressive et limpidité transparente.

En effet, cette façon d'interpréter est bien conforme à nos conceptions modernes, celles qui ne veulent plus voir — comme au temps passé — une forme d'expression musicale dans ces ornements surannés et qui caractérisent particulièrement l'époque du chant monodique à ses débuts.

Presque chaque cantatrice, un peu en renom, a dans son répertoire quelques numéros d'airs anciens italiens ; ces airs sont chantés afin de prêter l'occasion à la cantatrice d'y déployer l'excellence de sa méthode et la beauté de sa voix.

Ces deux facteurs, fort importants — voire indispensables — ne suffisent guère à une bonne exécution car il faut y ajouter en plus la chaleur communicative des voix italiennes, leur timbre et coloris, enfin leur technique supérieure. Ce n'est certainement pas par hasard que des luthiers comme Stradivarius, Amati et Guarnieri créèrent leurs inimitables instruments, si moelleux et si sonores, à l'époque la plus glorieuse de ce Bel-Canto ; celui-ci leur servit certainement de modèle et de comparaison.

La technique du bel-canto et son secret se résument en deux points importants : patience et travail.

Actuellement on débute en public après deux années d'études et dans l'idée d'acquérir ainsi une gloire durable et une richesse immédiate.

Ida Isori, elle, dut travailler de longues années sous la direction de feu Ceccherini avant de se permettre de chanter en public et ce n'est pas étonnant que dans ces conditions sa voix ait été formée à se plier à toutes les intentions artistiques et exprimer ainsi avec aisance naturelle le pathétique, l'héroïsme, la douleur, comme aussi la joie, l'humour léger et gracieux de la pimpante soubrette — pour se faire ensuite onctueuse et vibrante dans la cantilène, éclatante ou brillante selon les besoins.

C'est donc pour la première fois — depuis tant d'années — que l'on rencontre une cantatrice réunissant en une telle abondance cette richesse prodigieuse de caractères et d'inflexions différentes.

Il nous serait impossible de classer Ida Isori dans tel ou tel genre. A peine aurions-nous manifesté telle opinion que voici une impression nouvelle et totalement différente de

la précédente qui vient détruire notre jugement à ce sujet ; chaque numéro de son programme appartient à une catégorie toute différente car aucune ne se ressemble. Du reste, l'art du bel-canto consiste à masquer, à cacher avec le plus grand soin possible la maîtrise de l'éxécutant ; chanter, doit sembler une chose normale et naturelle, un don où l'expression de l'âme se fait jour sans efforts apparents et encore moins sans pose ni affectation. L'exécution doit être telle qu'il est matériellement impossible d'en découvrir le mécanisme ou la technique souveraine qui commande en cet art. L'émission de la voix doit sembler, à l'auditeur, comme une manifestation sincère, absolument dépourvue d'artifices — si j'ose dire une espèce de « respiration musicale » d'une simplicité évidente dont personne semble se préoccuper. Mais, là n'est pas tout ! — la plupart de nos chanteurs et chanteuses actuelles se sont imposés — pour obtenir une parfaite interprétation des œuvres anciennes, italiennes, — la froideur de marbre des statues de l'antiquité. Ils abandonnent à l'imagination de l'auditeur le soin de parfaire et de suppléer par sa propre fantaisie, les lacunes que l'absence d'expression vibrante ou de communication persuasive avait dû nécessairement créer.

Ces sentiments, qui vont du cœur à l'âme, Ida Isori les exprime sans le moindre souci de prétentieuse perfection académique ; — elle chante en donnant le caractère vivant et humain à l'expression des différentes passions de l'âme, pour la présenter sous un jour vif et coloré, que ce soit du drame ou simplement du lyrisme. De là, nous voyons dans son art la facilité de donner à chaque air sa physionomie adéquate ; le goût parfait qui régit partout avec tact et discrétion ne dégénère jamais en une production théâtrale qui serait hors de lieu. C'est à mon avis les deux qualités primordiales qui caractérisent l'art d'une Isori.

Ce que cette cantatrice s'impose — tant vocalement qu'esthétiquement — elle le réalise avec le plus grande

facilité car son organe a été rendu apte à obéir à ses moindres intentions.

On pourrait ajouter à toutes ces brillantes qualités le velouté de son « mezza-voce » où le son, à peine effleuré, conserve cependant intacte sa signification dramatique ; l'art souverain de sa respiration, qui concourt à l'ensemble expressif de même que la prodigieuse virtuosité des sons « filés ». Les registres et l'égalité de sa voix sont incomparables dans leur étonnante variété ; les passages les plus ardus se fondent en un timbre caressant d'un chatoiement infini de nuances.

Je laisse aux amateurs du bel-canto la joie de relever eux-mêmes, en entendant Ida Isori, ce que son art contient de réellement précieux et de prestigieusement raffiné.

Elle ne s'est du reste pas bornée à répandre de par le monde les riches joyaux du « Bel-Canto » ; elle a donné à ses concerts un point de départ tout scientifique. C'est en puisant aux sources mêmes, aux bibliothèques d'Italie et de l'étranger qu'elle a moissonné de véritables trésors musicaux cachés jusqu'alors et qui figurent maintenant sur ses programmes dont ils sont le plus bel ornement.

Il n'y a donc pas seulement en elle une artiste et une exécutante mais aussi une musicologue avertie et pleine d'érudition.

Nous pouvons lui appliquer — sans crainte d'être démentis — les fameuses paroles de Gœthe dans la seconde partie de Faust (chœur des séraphins) :

« Celle-ci a beaucoup appris
« Elle nous enseignera à son tour les secrets de son art.

Vienne, janvier 1912.

Dr Rich. Batka

(Traduit de l'allemand par Paolo Litta.)

IMPRIMERIE M. BOUSREZ
POITIERS